LUIGI RUSSOLO

FUTURISTA

L'Arte dei rumori

EDIZIONI FUTURISTE DI "POESIA"

CORSO VENEZIA, 61 - MILANO

1916

MILA.o.2430.
CF5431827

B.N.C.F.
MILA.o.2430.
CF005431827

LUIGI RUSSOLO

LUIGI RUSSOLO
FUTURISTA

L'Arte dei rumori

EDIZIONI FUTURISTE DI "POESIA"
CORSO VENEZIA, 61 - MILANO
1916

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE
REPUBBLICA ITALIANA

PROPRIETÀ LETTERARIA

Stab. Tip. TAVECCIA - Milano - Via Ospedale, 3

MOVIMENTO FUTURISTA

Diretto da F. T. MARINETTI

POESIA

PAROLIBERI: Marinetti - Paolo Buzzi - Corrado Govoni
Luciano Folgore - Mario Bétuda - Auro D'Alba
Armando Mazza - Dinamo Correnti - Cangiullo - Boccioni
G. Jannelli - Bruno Corra - Settimelli - Balla
Oscar Mara - Armando Cavalli - Luciano Nicastro - Acciaio
Depero - Radiante - Guizzidoro - Presenzini
Mattoli - Vann'Antò - Mario Carli - Duilio Remondino
Pasqualino 13 anni - Trilluci - Nannetti - Francesco Meriano

POLITICA

Marinetti - Boccioni - Russolo - Cangiullo
Tavolato - Jannelli

PITTURA

Boccioni - Russolo - Balla - Severini - Sironi

MUSICA

Balilla Pratella

SCULTURA

Boccioni - Balla - Depero

ARTE DEI RUMORI

Luigi Russolo

INTONARUMORI

Luigi Russolo - Ugo Piatti

ARCHITETTURA

Antonio Sant' Elia

MISURAZIONE

Bruno Corra - Emilio Settimelli - R. Chiti - A. Ginanni
M. Carli - Nannetti

TEATRO SINTETICO

Marinetti - Settimelli - Bruno Corra - Balilla Pratella
Paolo Buzzi - Cangiullo - Balla - Remo Chiti
Govoni - Boccioni - Folgore - Mario Carli - Depero
G. Jannelli - Armando Cavalli - Oscar Mara - Trilluci
Nannetti - Arnaldo Ginanni

DIFESA - RÉCLAME PROPAGANDA

(PUGNI - MEGAFONO - LANCIO MANIFESTI)

Marinetti - Cangiullo - A. Mazza
Russolo - Balla - Boccioni - Sironi - Jannelli - Settimelli
Bruno Corra - R. Chiti - Mario Carli - Oscar Mara - Nannetti

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA:
Corso Venezia, 61 - MILANO

Ai cari e grandi fratelli futuristi **Marinetti Boccioni Piatti Sant'Elia Sironi**, che durante la presa di Dosso Casina, sui fianchi dell'Altissimo, godevano con me l'esaltante enarmonismo rumorista dei nostri 149.

LUIGI RUSSOLO.

LUIGI RUSSOLO

UGO PIATTI

Nel Laboratorio degli Intonarumori a Milano

I.

L'ARTE DEI RUMORI.

Manifesto futurista.

Questa esecuzione della musica è parallela al moltiplicarsi delle macchine.

Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita dei suoni-rumori.

e godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, l' Eroica » o la « Pastorale ».

Noi vogliamo colorare e regolare armonicamente e ritmicamente questi svariatissimi rumori. Ogni rumore ha un suo tono predominante di accordo che predomina nell'insieme delle sue vibrazioni irregolari.

l'Arte dei rumori non deve limitarsi ad una riproduzione imitativa. Essa aggiunge la sua maggiore facoltà di emozione nel godimento artistico in se stesso, che l'esperazione del pubblico sarà capace di trovare combinata

1	2	3	4	5	6
Rombi	Fischi	Brontoli	Stridori	Rumori ottenuti a percussione su metalli, legni, pelli, pietre, terrecotte, ecc.	Voci di animali e di uomini. Gridi, Strilli, Gemiti, Urla, Ululati, Risate, Rantoli, Singhiozzi
Tuoni	Sibili	Mormorii	Scricchiolii		
Scoppi	Sbuffi	Borbottii	Frusci		
Scrosci		Brusii	Ronzii		
Tonfi		Gorgoglii	Crepiti		
Boati			Stropicci		

In questo elenco abbiamo raccolto i più caratteristici tra i rumori fondamentali, gli altri non sono che le associazioni e le combinazioni di questi.

I movimenti ritmici di un rumore sono infiniti. Esiste sempre, come per il tono, un ritmo predominante, ma attorno a questo altri innumerevoli ritmi secondari, sono pure sensibili.

CONCLUSIONI:

1 — I musicisti futuristi devono allargare ed arricchire sempre più il campo dei suoni. Ciò risponde a un bisogno della nostra sensibilità. Noi amiamo infatti nei compositori geniali d'oggi una tendenza verso le più complicate dissonanze. Essi allontanandosi sempre più dal suono puro giungono quasi al *suono rumore*. Questo bisogno e questa tendenza non potranno essere soddisfatti che *coll'aggiunta e la sostituzione dei rumori ai suoni*.

2 — I musicisti futuristi devono sostituire alla limitata varietà dei timbri degli strumenti che l'orchestra possiede oggi

[illegible]

3. — [illegible]

4. — [illegible] **un tono generale predominante.** [illegible]

5. — [illegible]

6. — [illegible]

7. — [illegible] **trentamila [illegible] diverso, non da imitare semplicemente, ma da combinare secondo la nostra fantasia.**

8. — [illegible]

secondari. Paragonando poi i timbri vari dei rumori ai timbri dei suoni, si convinceranno di quanto i primi siano più numerosi dei secondi. Questo ci darà non solo la comprensione ma anche il gusto e la passione dei rumori. La nostra sensibilità moltiplicata, dopo essersi conquistati degli occhi futuristi avrà finalmente delle orecchie futuriste. Così i motori e le macchine delle nostre città industriali potranno un giorno essere sapientemente intonati, in modo da fare di ogni officina una inebriante orchestra di rumori.

Caro Pratella, io sottopongo al tuo genio futurista queste mie constatazioni, invitandoti alla discussione. Non sono musicista di professione: non ho dunque preoccupazioni acustiche, né opere da difendere. Sono un pittore futurista che proietta fuori di sè in un'arte molto amata e studiata la sua volontà di rinnovare tutto. Perciò più temerario di quanto potrebbe esserlo un musicista di professione, non preoccupandomi della mia apparente incompetenza, e convinto che l'audacia abbia tutti i diritti e tutte le possibilità, ho potuto intuire il grande rinnovamento della musica mediante l'Arte dei Rumori.

Luigi Russolo

MILANO, 11 Marzo 1913.

2.

Polemiche, battaglie e prime esecuzioni d'Intonarumori.

Il Manifesto futurista dell'*Arte dei Rumori*, lanciato l'11 Marzo 1913 solleva, com'era facile prevedere, un'ondata disgustosa di commenti dispettosi, obiezioni puerili e svariate.

Per i soggettisti l'arte dei rumori era *una pazzia*, per i timidi, *un po' da vedere* per i competenti *una cosa irrealizzabile*. Per gl'imbecilli poi, camuffando che sia necessario dividerli dai saggi dai timidi e dai competenti, il Manifesto fu argomento di spiritosaggini grossolane e di infinito riso. Esso però fu ripreso e commentato da un numero veramente enorme di giornali, sia nel bene che nel male.

Dopo aver letto i commenti diversissimi che furono pubblicati intorno all'Arte dei Rumori, nel *Temps* nel *Matin* nel *Figaro* nel *Times* nel *Daily Telegraph* nel *Daily Chronicle* e nel *Evening Standard* nel *The Sun*, nel *Berliner Tagblatt* e nel *Vossische Zeitung Journal* (certo soltanto qualcuno dei giornali più importanti che se ne occuparono) io dovetti convincermi che tessuto di mie critiche aveva espresso della essenza — pure bene chiaramente enunciata — il principio intuitivo del Manifesto, nel quale sarebbe stata la realizzazione pratica e logica di quel principio.

Alcuni, anzi i più, immaginarono come solo risultato pratico possibile una cacofonica assordante e disordinata accozzaglia di rumori senza senso né logica alcuna, altri, una semplice finalità imitativa o impressionistica dei rumori della vita. Altri infine non videro, nel mio manifesto, nient'altro che la smania di lanciare delle frasi e delle teorie snobistiche, per *épater* i buoni borghesi.

[illegible] [illegible] [illegible] [

[illegible]

[illegible] e per saperne trarre [illegible]
la facoltà [illegible]

Principii fisici e possibilità pratiche.

molto meno estesa e sono relativi ai vari punti in cui la lastra viene a volta a volta sfregata con l'archetto e fermata con la mano (figure di Chladni).

Che cosa si deduce da questo? Che la lastra percossa violentemente assieme diversi punti vibranti, dando maggiore o minore di suoni armonici che non nel caso dell'eccitazione per mezzo dell'archetto.

Si può spiegare meglio la cosa con un esempio.

Se io metto una bacchetta in vibrazione questa avrà una data vibrazione che partendo dalla bacchetta stessa si propagherà allargandosi regolarmente. Ma se io invece di mettere in vibrazione la bacchetta avrò messo in vibrazione che si arresta con questa non sarà più sola: altre oscillazioni si formeranno anche che si sovrapporranno in parte alla prima diverse da questa e che tutte assieme non si allontaneranno più dal punto attorno al punto di aggressione.

Tutto ciò prova che il rumore si produce quando le vibrazioni secondarie sono in numero maggiore di quelle che producono semplicemente un suono.

Così dunque la differenza *reale e fondamentale* fra il suono e il rumore si riduce unicamente a questa: *Avere il rumore molto più ricco di suoni armonici che non ha un generalmente il suono.*

I questi suoni armonici del rumore sono pure generalmente più intensi di quelli che accompagnano il suono.

Ma sempre questi suoni armonici accompagnano sempre un tono fondamentale predominante, *ogni rumore ha il suo tono.*

E poichè la possibilità di dare tante volte il timbro di un dato rumore fino ad arrivare ad una sensazione unica tra loro non era che una questione di meccanica, ho potuto avviarmi alla costruzione degli Intonarumori.

La meccanica, evidentemente, rendeva possibile la moltiplicazione dei timbri dei suoni tanto limitati, riproducendo e intonando i timbri innumerevolissimi dei rumori.

Si trattava di ricercare e di ottenere dei mezzi vari e mol

tepole per far vibrare dei corpi, e dovevano essere mezzi diversi da quelli usati per ottenere i suoni conosciuti, perchè si trattava di produrre combinazioni nuove, svariate e complesse di suoni armonici.

I modi infiniti con cui nella natura, nella vita e nelle macchine, specialmente viene prodotto il rumore, offrivano largo campo allo studio di queste maniere diverse di eccitazione, per produrre le vibrazioni rumoristiche.

Ma non bastava tradurre meccanicamente questi modi di eccitazione, occorreva tradurre in maniera da rendere possibili le variazioni di tono e di semitono e tutti i *passaggi enarmonici* che gli altri strumenti musicali non hanno, e che troviamo invece tanto spesso nei rumori della natura e della vita.

Ognuno vede quale campo sconfinato sia così aperto. La vita ci offre un numero enorme di rumori che va sempre aumentando di numero, ed è quindi infinito il numero di Intonarumori che si può trovare.

Non saranno certo i timbri da imitare e riprodurre che mancheranno! È la scelta che si incontrerà nella realizzazione della riproduzione di questi timbri, con le possibilità di modificare il tono a volontà, pure essendo tonica grave, non sono per noi trascurabili. Così come è stato possibile in un tempo relativamente breve, e con mezzi limitati, costruire già venti classi di Intonarumori, sarà certo possibile anche l'aumentarne indefinitamente il numero.

E intanto gli Intonarumori già studiati e di cui è possibile la costruzione sono già più numerosi di quelli finora costruiti

4.

I rumori della natura e della vita.

(Timbri e Ritmi)

Voglio portarti, o lettore passatista, che avrai riso leggendo nel mio manifesto come noi godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vociarti, che nel rudere per esempio l'*Eroica* o la *Pastorale*, voglio portarti, dico, a capire ed ammirare dei rumori, quali ci sono offerti dalla natura e dalla vita.

In questa mia breve rassegna, dovrò naturalmente limitarmi a farti ammirare un piccolo numero di rumori, poichè questi sono innumerevoli. Ma sarò soddisfatto se riuscirò a convincerti che il rumore non è sempre sgradevole e fastidioso come tu credi e affermi, e che anzi, per chi lo sappia *capire*, il rumore rappresenta una fonte inesauribile di sensazioni a volta a volta squisite e profonde, grandiose ed esaltanti.

Cominciamo dai rumori della natura.

1. tuono. Misterioso brontolio che arriva da lontano, come una minaccia, o fragore dai ritmi strani e potenti che scoppia allo zenit. I suoi rimbombi si sono sparpagliati appena indeboliti, quando un nuovo scoppio li riprende e li rinnova con echi infiniti, a cui talvolta risponde il tintinnio acuto dei vetri delle finestre.

Spesso l'ululato basso, umano, minaccioso o implorante, triste oppure beffardo in sibili acuti e persistenti del vento, fa da accompagnamento al tuono, con una sequela di scale enarmoniche ascendenti o discendenti, e con delle pause che hanno, come nel respiro umano, una necessità di riposo.

g... di Fuegi nella quale fu riscontrato un tono fondamentale e la sua quinta, la decima e la settima minore della seconda ottava.

E poco che aveste dinanzi un rumore profondo in cui sono nettamente sensibili le note di un accordo perfetto. In alcuni è stato riscontrato l'accordo di do-mi-sol.

I quali piccoli e diversi rumori, non *rassomigliano* il gorgogliare d'una sorgente o di un ruscello?

Voi vi accorgete analizzandoli, che il vicino a quel grosso ciottolo, l'acqua fa un rumore più basso, che è un quel punto corre la nota fondamentale di un accordo di cui altri ciottoli, più piccoli e meno pesanti, danno molte volte la terza, la quinta e l'ottava. E gli spruzzi dell'acqua risaltate formano una specie di ricamo musicale con toni più acuti e con andamenti ritmici curiosissimi. Se poi studiate il roseello in un altro punto, vi accorgerete che i toni sono diversi, i ritmi cambiati.

E se un basso, quasi bordoniera orchestra fanno le foglie, sono messe da una leggera brezza o agitate da un forte vento!

Qui si arriva, nei rumori a delicatezze squisite dei vari timbri a sonorità piccolissime e enarmoniche nei diversi passaggi e toni ai ritmi più curiosi più bizzarri!

Si arriva a percepire la diversità del modo di agitarsi di un albero da quello di un altro che ha le foglie più piccole o più grandi, più grosse o più sottili. Il pioppo fa il suo eterno *moto perpetuo*, il salice piangente ha fremiti lunghi e delicati come le sue foglie, il cipresso vibra e canta, tutto con un accordo; la quercia e il platano hanno agitazioni brusche e violente, seguite da calme improvvise.

Ma non sono i diversi alberi dànno dei timbri diversi; questi timbri sono altresì differenti secondo le stagioni. Così abbiamo mormorii tenui, delicatissimi in primavera; fruscii più forti, più aggrovigliati poi, complessi in estate, e infine rumori secchi, crepitanti, metallici in autunno.

E qui si può dimostrare come i tanto poetizzati silenzi con cui la campagna ristora i nervi troppo scossi dalla vita citta

[illegible]
delicatissima nei suoi toni.

Non è ancora detto e [illegible] provato che questi rumori [illegible] di certi paesaggi?

Ma lasciamo da parte la natura e la campagna [illegible] città moderna.

Qui la vita [illegible] le macchine [illegible] di rumore.

Ma si osserverà che i rumori della campagna sono pochi e possono essere anche piacevoli, mentre quelli della città [illegible]

È vero, è verissimo; [illegible] ha bisogno di riposo e di silenzio!

Verissimo, ma questo non [illegible] prova che i rumori non siano musicali e non possano diventare musica.

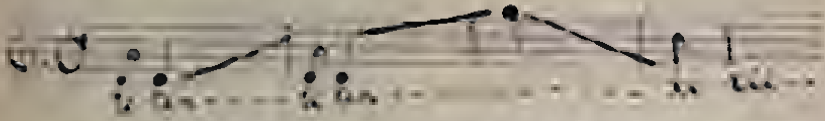
Infatti, chi vorrebbe avere in casa una orchestra, fosse pure [illegible] per giorni [illegible] a suonare continuamente delle sinfonie di Beethoven?

[illegible] anche per la musica e per l'orchestra comune.

Occupiamoci dunque dei rumori della città e analizziamoli.

Vorrei avere ancora la meravigliosa e fresca e delicatissima sensibilità d'un fanciullo che d'ogni rumore è capace di [illegible] l'essenza e il carattere più tipico. Non c'è bambino, infatti, che non sappia dare [illegible] perfettamente l'essenza [illegible] di una locomotiva coi [illegible] caratteristici [illegible] stantuffi.

Io ho conosciuto un delizioso bambino che sa imitare il rumore del tram elettrico, dal riprendere di una corsa al suo fermarsi.



è come un basso continuo tenuto, che fa da *pedale* a tutti gli altri rumori.

Non è facile rilevare le caratteristiche tonali di questo rumore, però alcune volte mi è riuscito di individuarlo come un accordo perfetto abbastanza chiaro, alcune altre invece come una quinta solamente. Questo rumore basso continuo esiste sempre in una strada movimentatissima, ed è probabilmente dato dalle vibrazioni ampie e risonanti del selciato. Questo rumore, da non confondersi coi rumori particolari dei diversi veicoli (stridamento e balzi sulle rotaie dei tram, delle ruote di carrozze e d'automobili, trotto dei cavalli, ecc.) è invece dato dal tremito e dalle vibrazioni che i vari veicoli producono nel selciato.

Sopra questo rumore continuo che muta, come tono, da strada a strada (e che rappresenta in modo non dubbio il tono di ogni strada) sono poi analizzabili i vari rumori che sono come le modulazioni armoniche e ritmiche sopra quel basso tenuto e continuo.

La strada è una miniera infinita di rumori: gli andamenti ritmici dei vari trotti o passi dei cavalli, rispettivamente alle scale enarmoniche dei tram e a quelle degli automobili, le riprese violente dei motori di questi ultimi, quando altri motori hanno invece già raggiunto un tono acuto di velocità; i traballamenti ritmici di una vettura o di un carro dalle ruote cerchiate di ferro, contrapposti agli scivolamenti quasi liquidi dei pneumatici delle automobili...

E, su tutti questi rumori il brusio cotidiano, stranissimo e meraviglioso della folla, dei quale si possono determinare solo poche voci che arrivano chiare e distinte fra tutte le altre anonime e confuse.

La via d'altronde rivela anche altri rumori interessanti, se invece di studiarla stando sul marciapiede, tra la folla, la studiamo da una finestra di secondo o terzo piano.

La prima sorpresa, in questo caso, l'abbiamo pel fatto che, fra tutti i rumori, ci arriva chiaro e distinto il fremito dei fili

Lo studio continuo e attento dei rumori può dunque rivelare dei godimenti nuovi, delle emozioni profonde

Ricordo come ciò dovessero confessare, con profondo stupore, gli esecutori che ebbi per il primo concerto dato a Milano con gl'Intonarumori. Dopo la quarta o quinta prova, mi dicevano, che *fatto l'orecchio* e presa l'abitudine al rumore intonato e variabile dato dagli Intonarumori, fuori in istrada prendevano grandissimo piacere a seguire i rumori dei tram, delle automobili, ecc., constatando con stupore le varietà di tono che riscontravano in questi rumori.

Erano dunque gl'Intonarumori che avevano avuto il merito di rivelare loro questi fenomeni.

Ma io spero che anche il mio lettore, se vorrà analizzare, con le indicazioni che ho dato in questo capitolo, i rumori della natura e della vita, potrà trovarvi eguale piacere, e una insospettata quantità di emozioni nuove.

5.

I rumori della guerra.

Mentre i poeti più illustri continuano a render muta la guerra moderna nei loro componimenti medioevali o greco-romani, i poeti futuristi un dì del principio della guerra liberatrice furono e sono i soli che tentarono colle parole in libertà l'essenza rumoristica delle battaglie d'oggi.

Dal rumore si capiscono i calibri diversi delle granate e degli shrapnels, prima ancora che questi scoppino.

Il rumore fa discernere nel buio più profondo una pattuglia in marcia lenta o poter giudicare il numero degli uomini che la compongono.

Dall'intensità di un fuoco di fucileria si può giudicare quanti siano i difensori di una data posizione.

Non c'è movimento o lavoro che non venga svelato dal rumore.

Ma il rumore che vince il buio più nero e la nebbia più fitta, può tradire come può salvare!

Quante volte i nostri mirabili soldati hanno dovuto levare le rumorose scarpe ferrate e fasciarle coi sacchi da tempesta, perchè il rumore non svelasse il loro avvicinarsi ad una trincea nemica!

Meravigliosa e tragica sinfonia dei rumori di guerra!

I più strani rumori e i più perfetti si trovano là!

Un uomo che venga da una rumorosa città moderna, che sappia tutti i rumori della strada, che sappia quelli delle stazioni ferroviarie e quelli delle officine più diverse, passa al fronte troverà ancora da stupirsi, troverà ancora dei rumori davanti ai quali proverà una emozione nuova, impetuosa!

L'artiglieria, quando ancora non si è nel raggio della sua azione, non si annuncia che con un brontolio contato e sordo in tutto al tuono.

Ma a mano a mano che ci si avvicina, il brontolio appare distinto negli scoppi che mantengono ancora la rotondità di tamburo dei tuoni e si può distinguere i colpi della nostra artiglieria da quelli dell'artiglieria nemica. Ma è solamente quando si entra nel raggio della sua azione che l'artiglieria rivela tutta la sua

imprimendo di conseguenza alla parte anteriore del proiettile, e conseguentemente alla parte posteriore — si succedono con sempre minore rapidezza e congiungendosi così all'aria stessa vibrazioni sempre più lente, si produce il graduale abbassarsi del suono.

Il subito — quando il proiettile è a granata e questa urta contro qualsiasi corpo duro — finisce in una vibrazione indescrivibile dello scoppio.

Ma sono invece assai strani e curiosi gli effetti acustici degli shrapnels nel momento dello scoppio.

Come è noto, gli shrapnels non si appartano a percussione, sono invece regolati a tempo mediante una miccia che accende automaticamente nel momento dello sparo e che continua a bruciare durante la traiettoria del proiettile, comunicando poi la consueta al esplosivo quando lo shrapnel è a qualche metro dal bersaglio.

In questi proiettili il subito viene violentemente interrotto con un *ouata* rabbioso, ma contemporaneo allo scoppio stesso, e per quanto brevissimo, questo *ouata* fa pure un rapido passaggio enarmonico discendente di più di un'ottava.

Recentemente i soldati ai primi shrapnels osservavano che dentro ci doveva essere un gatto!

Probabilmente questo effetto è prodotto dalla spoletta che volendo lanciata dall'esplosione fa una rapida traiettoria nell'aria e segue quindi le leggi che determinano il corso di un proiettile col relativo effetto acustico.

Riesce a tutta prima inspiegabile come nei tiri lunghi si debba prima sentire lo scoppio lontano del colpo di cannone, poi il subito del proiettile nell'aria e infine lo scoppio della granata o shrapnel, sapendo che il suono ha una velocità di trasmissione nell'aria notevolmente inferiore alla velocità iniziale del proiettile.

In altre parole, dovrebbe sempre arrivare prima il proiettile e poi il rumore del colpo di cannone che lo ha lanciato. Ma nei tiri lunghi, mentre la velocità del suono (340 metri circa al mi-

tech pum mentre il nostro ha un colpo unico, secco, che diventa sordo ad una certa distanza.

Le pallottole da fucile fanno nell'aria un [illegible] come [illegible] che cantino in [illegible] invece che in [illegible] ed hanno però una breve, rapida scala cromatica discendente che, incominciando nell'acuto con un timbro [illegible], va rapidamente scendendo spegnendosi in [illegible].

È [illegible] una granata scoppiando in una posizione alta in montagna lancia i suoi pezzi in un declivio: questi vagano lungamente in traiettorie oblique discendenti con un lungo [illegible] misterioso come di grosso [illegible] di [illegible] invisibile.

Gli scoppi delle granate colle lacerazioni con gli schianti e i crepitii della roccia frantumata in un centuplicarsi di proiettili che grandinano da tutte le parti, il [illegible] delle pallottole [illegible] nella roccia e rimbalzanti fanno quasi di non aver colpito il continuo *tek tak track* degli otturatori dei fucili aperti e chiusi, aperti e chiusi con un movimento incessante, i colpi dei fucili che rimettono sulla spalla [illegible] pure su tutto questo si distingue ancora il sibilo delle palle che, come pure il sibilo sinistro delle granate e degli shrapnels, pare sempre diretto proprio a voi, personalmente! Si aspettano proprio lì dove vi trovate! E ogni soldato ha questa precisa identica sensazione!

Intanto lassù, sopra la testa, alti passano i lunghi tiri delle grosse artiglierie che paiono agire per conto loro lontane dall'inferno di quaggiù.

Ma quando nella vigile attesa, il fucile pronto ma momentaneamente inoperoso, solo le grosse artiglierie parlano nei lunghi duelli, ben si può dire che l'anima del nostro soldato sta lì sospesa intenta solo al caratteristico rumore del vostro saluto o grossi proiettili italiani!

Con quale augurio di buon arrivo voi siete seguiti! Come vi augura di piombare in pieno su una trincea austriaca, di colpire una casamatta, una piazzola e soprattutto di far tacere l'artiglieria nemica, quella batteria che risponde, quella maledetta

6.

I rumori del linguaggio.

(Le consonanti)

Ma oltre a queste specie di influenza di natura direm così occasionale, le condizioni acustiche dell'ambiente hanno sulla qualità della voce influenze ben più sottili. Costui che parla, tona la propria voce ai suoni o ai rumori dominanti nell'ambiente anche se non è necessario ch'essa li superi per riuscire a farsi sentire.

Si tratta di una tendenza involontaria e incosciente che ha il carattere d'un fenomeno fisiologico di natura generale. (*)

L'influenza dunque che esercita il rumore sulla voce, e quindi sul linguaggio, è incontestabile.

Ma è del rumore *come elemento stesso* del linguaggio, che io voglio parlare, elemento che fino ad ora non è stato considerato con quell'importanza che ha.

Le vocali rappresentano, nel linguaggio, il suono, mentre le consonanti rappresentano indubbiamente il rumore.

Così il rumore — che tanta ostilità ha incontrato — quando abbiamo voluto che entrasse nel dominio della musica, — rappresenta una parte importantissima del linguaggio e fa parte quindi anche del canto.

Il linguaggio ha delle ricchezze di timbri sconosciute all'orchestra, e ciò potrebbe provare che la natura stessa, quando ha voluto aumentare ed arricchire i timbri di quel magnifico strumento che è la voce umana, è ricorsa ai timbri dei rumori.

È importantissimo a questo proposito notare che non esiste nella natura o nella vita un rumore, per quanto strano e bizzarro di timbro del quale le consonanti non possano dare una imitazione sufficientemente esatta, talora anzi esattissima.

La sola difficoltà di questa imitazione consiste nella brevità della consonante stessa, e nel fatto che bisognerebbe quindi poter ripetere tante volte — rapidissimamente — 16 volte al minuto secondo — la consonante stessa, per arrivare ad avere quel dato timbro per un certo tempo.

(*) Vedi il resoconto del I° Congresso internazionale di fonetica sperimentale, nel *Corriere della Sera* 6 Maggio 1914.

[illegible] [illegible] [illegible] [

coll'A maiuscolo costituisce il classicismo dello spirito creativo. Incitavo perciò i futuristi a distruggere e a bersagliare le ghirlande, le palme e le aureole, le cornici preziose, le storie e i paludamenti, tutto il vestiario storico e il *bric à brac* romantico che formano gran parte di tutta la poesia fino a noi. Propugnavo invece un lirismo rapidissimo, brutale e immediato, un lirismo che a tutti i nostri predecessori deve apparire come antipoetico, un lirismo telegrafico, che non abbia assolutamente alcun sapore di libro, e il più possibile, sapore di vita. Da ciò, l'introduzione coraggiosa di accordi onomatopeici per rendere tutti i suoni e i rumori anche i più cacofonici della vita moderna.

« L'onomatopea, che serve a vivificare l'universo con elementi crudi e brutali di realtà, fu usata in poesia (da Aristofane a Pascoli) più o meno timidamente. Noi futuristi iniziamo l'uso audace e continuo dell'onomatopea. Questa non deve essere sistematico. Per esempio, il mio *Adrianopoli - Assedio - Orchestra* e la mia *Battaglia Peso - Odore* esigevano molti accordi onomatopeici.

« Il nostro amore crescente per la materia, la volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'uso dell'onomatopea.

« Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, l'onomatopea, che riproduce il rumore, è necessariamente uno degli elementi più dinamici della poesia. Come tale l'onomatopea può sostituire il verbo all'infinito specialmente se viene opposta ad una o più altre onomatopee (Es.: l'onomatopea *tatatata* delle mitraglia trici, opposta all'*urrrrraaaah* dei Turchi, nel finale del capitolo « Poscia », del mio ZANG TUMB TUMB).

« La brevità delle onomatopee permette in questo caso di dare degli agilissimi intrecci di ritmi diversi. Questi perderebbero parte della loro velocità se fossero espressi più astrattamente, con maggior sviluppo, cioè senza il tramite delle onomatopee. Vi sono diversi tipi di onomatopee:

« Onomatopea diretta imitativa elementare realistica, che serve ad arricchire di realtà brutale il lirismo, e gl'impedisce di diventare troppo astratto o troppo *artistico*. (Es.: *pic pac pum*, fucileria). Nel mio « CONTRABBANDO DI GUERRA », in ZANG TUMB TUMB, l'onomatopea stridente *ssiiuuu* dà il fischio di un rimorchiatore sulla Mosa ed è seguita dall'onomatopea

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

1° Esempio

[illegible]

ciaciac o ti [illegible]

trrrrrrtrrrrr

taratatão taratatão

[illegible]

cuhrrrrr

cuhrrrrr

guhrrrrr

[illegible]

futufutufutu

fatufatutata

zazazazazaza

tsatsatsatsa

2° Esempio'

RRRR. doppio rrussssare d ur. riservata — bplano
un alto) **HHRAAAAAaaaa**

hrrrrrrrr (in basso)

13 Esempio'

80 Km. all'ora TRrrrrrrrrrrrrr sedentarieta vecchissima del o chauffeur semisdrà-
nato nel volante Saturno nell'arello girate fore
del piede al lontanissssssimo predino azzurro de..e
pia folo velocita **giou giou giou** d'aria in
bottiglie orecchie vento ventriloquo

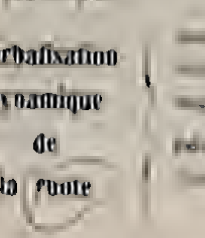
95 Km. all'ora TRRRRRRR abbandono musicale dello chauffeur semisdraiato
sotto volante tenere il pedale all'organo russante
dei chilometri respirati in un soffio rsoffiati lontano

100 Km. all'ora TRRRRRRR respingere con piede destro acceleratore lontananze
100) profondita — 3nnnn) resistenze della terra
alle strofffinanti velocita offrirsi offrirsi **pan-pan-
traaak tatatraak**

14° Esempio'

rrrrrrr pfapfa pfapfapfapfapfapfa ondeggiare di 45 cimmiere nerezza-
braccia ognuno col bracciale bianco segnato con una lettera nera
N V M B C fanali rossi verdi intestini di bragia **cian-ciac
ciac-ciac-ciac gott-gott giugiugiu** tra i pali
odor di catrame olio-caldo sterco frumento salsedine stiva *sitsi sì
vaado vaaado tu-vaaai vaaaado* **flac pataflac**

Verbalisation dynamique de la route



7.

La conquista dell'enarmonismo.

Mentre la stessa nota nelle diverse scale del sistema naturale poteva avere fino a quattro diverse intonazioni, essa è ora rappresentata da quattro diversi numeri di vibrazioni, ma il sistema temperato riveste sempre identica a sè stesso.

Si è così spostata l'intonazione naturale per arrivare a dei suoni falsi ed arbitrari per l'orecchio, e che che ne paia, si è portata così una grande limitazione nel numero dei suoni adoperabili, e una completa mancanza di *armature* fra l'uno e l'altro.

Il sistema armonico temperato può in certo modo essere paragonato a un sistema di pittura che abolisse tutte le infinite gradazioni che possono dare i sette colori (rosso, arancio, giallo, verde, azzurro, indaco, violetto) e che di questi accettasse solo i colori tipo, quindi un solo giallo, un solo verde, un solo rosso ecc. Una pittura che ignorasse le diverse *tonalità* dello stesso colore, quindi, nessun rosa e nessun rosso lacca, nessun giallo chiaro e nessun giallo scuro ecc. Questa pittura sarebbe paragonabile nel suono alla scala diatonica temperata. Coll'aggiunta poi di *cinque* sole gradazioni darebbe quella che è la nostra scala cromatica.

Ognuno vede quanto una pittura simile sarebbe limitata nei suoi mezzi e di quante sensazioni coloristiche sarebbe priva. Eppure, l'attuale sistema musicale temperato si trova appunto nelle condizioni in cui si troverebbe la pittura a cui ho accennato.

Il *temperamento* con la sua omofonia ha in certo modo *sfocato* le note, avendo tolto ad esse i più delicati legami che le possono unire e che sono rappresentati da frazioni di tono più piccole del attuale semitono.

Si crede che i Greci conoscessero e adottassero l'enarmonismo. È tuttavia molto incerto il parlare di sistemi musicali dedocendoli da teorie complicate e incerte e non sapendo se e quanto queste teorie venissero applicate nella pratica.

Comunque, ora è certo che dopo l'introduzione della scala temperata l'enarmonismo, sia pure limitato alle sole differenze del comma, non esiste più come *realtà musicale*.

[illegible]

[illegible] per la [illegible] [illegible] [illegible]

Anzi queste esperienze provano che non solo differenze di 1/4 ma anche di 1/8 di tono sono sensibili per l'orecchio.

Viene subito logica la domanda: Se esistono in natura questi suoni enarmonici, se anzi in natura, come abbiamo visto, il suono rumore esiste *solo* con questi suoni e se questi suoni sono facilmente percepiti dal nostro orecchio, perchè dunque non adoperarli nell'arte musicale?

Certo è strano che non si sia sentito prima d'ora il bisogno di sverchiare e allargare il sistema musicale, che è, in fondo, ancora quello che ci fu tramandato dal medio evo.

Tutto il magnifico sistema armonico che è stato edificato sopra basi così limitate si trova ormai ad essere esaurito e sfruttato completamente, vincolato com'è dalla povertà della materia prima: il suono.

Infatti, come ho già notato nel mio manifesto futurista *L'Arte dei rumori* il suono adoperato attualmente nell'arte musicale è limitatissimo come QUALITÀ o timbro, e, quasi ciò non bastasse, è stato, per l'uso del sistema diatonico, ristretto anche nel suo sviluppo e quindi nella sua *quantità*.

Il Futurismo allarga anche questo campo, come ha allargato la pittura col Dinamismo, la poesia coll'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà.

Così ora:

Coll'introduzione nella musica del numero e della varietà dei rumori è terminata la limitazione del suono come qualità o timbro.

Il rumore, infatti, non è altro che un suono ricchissimo di suoni armonici molto più forti e sensibili che non lo siano nei suoni propriamente detti e comunemente adoperati.

Coll'introduzione dei rumori adoperati anche nelle frazioni più piccole del semitono, quindi col sistema enarmonico, è pure tolta la limitazione del suono nella sua quantità.

Infatti nella costruzione degli intonarumori noi abbiamo cercato non solo la possibilità di cambiare il suono-rumore per tono e semitono ma anche quella di qualsiasi gradazione fra un tono e l'altro.

superare. Noi futu-

Questo fatto che tutti percepiscono e di cui pochi si rendono conto è dovuto a ciò che il violino ha possibilità di enarmonismo, mentre il pianoforte che è il più temperato degli strumenti non ne ha affatto.

Il violino può fare le scale a intonazione naturale e qualsiasi gradazione enarmonica nelle note *portate*.

Il male è che generalmente lo si suona assai *male*, poichè tutti si sforzano, come ho già notato, di vincere la tendenza istintiva per intonare invece secondo la scala temperata. E se qualche raro concertista sopraffino suonando senza accompagnamento segue l'intonazione naturale, questo viene immediatamente accusato dai soliti critici *intendidori* e *buongustai* di intonazione poco corretta!

Comunque, il violino fa sempre sentire queste sue qualità di variazioni nell'intonazione ed è perciò appunto che il violino ha una flessibilità, una varietà d'espressione che non ha il piano forte. Questo conferisce invece alla musica una freschezza, una audacia tutta propria, dovuta precisamente alla mancanza completa di possibilità enarmoniche.

Tutto ciò prova come l'enarmonismo sia molto più logico, molto più naturale e molto più gradevole all'orecchio di ogni altro sistema, e come cadano quindi tutti i dubbi che l'adozione dell'enarmonismo nella pratica può sollevare.

Non è col solo riferirsi ai rapporti della scala diatonica naturale e coll'adozione di quelle differenze enarmoniche di comma che i nostri intonarumori realizzano l'enarmonismo. Questo realizzano invece un completo sistema enarmonico in cui ogni tono ha tutte le mutazioni possibili suddividendosi in un numero indefinito di frazioni.

Ciò porta naturalmente a delle modificazioni nell'attuale sistema di scrittura musicale e di questo parlo nel capitolo seguente.

Mi sembra inutile aggiungere che poichè col sistema enarmonico il suono-rumore può prendere l'intonazione che si vuole, si può anche, volendo adoperare la scala diatonica e cromatica

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Grafia enarmonica.

E questo succede perchè il sistema solito di scrittura musicale forma con i punti e le aste collocate a varie altezze sul pentagramma un variabile e caratteristico *arabesco*.

Questo arabesco con la sua forma totale ci aiuta moltissimo a identificare immediatamente la musica che leggiamo e a trasformarla nella mente in musica che *sentiamo*.

Non c'è chi non veda l'importanza decisiva che ha, in un sistema di scrittura musicale la possibilità d'una lettura rapida e immediata.

Ho sempre avuto presente, nelle mie ricerche per un sistema di scrittura per la musica enarmonica, questo bisogno di lettura rapida e facile, ed ho subito scartato ogni scrittura cifrata.

Ho potuto così risolvere il non facile problema della grafia enarmonica, conservando l'attuale pentagramma e variando solamente la forma e il modo di segnare sopra questo le note.

Non è stato quindi necessario variare il numero delle righe, come altri aveva proposto, poichè il risultato, se pure qualche volta ogico (es. il tono intero segnato sulla riga il semitono nello spazio aveva però l'inconveniente di allargare lo spazio occupato da una sola ottava, con necessità quindi di numerosi trasporti an ottava sopra o al ottava sotto.

In tutta questa corsa attraverso i vari sistemi di scrittura musicale nessuno ne trovai che si fosse proposto il preciso scopo di grafia per musica enarmonica.

E questo era logico. A che scopo creare un sistema di grafia enarmonica, se non esistevano gli strumenti per eseguire la musica enarmonica?

Ed è stata la realizzazione dell'Enarmonismo data dagli intonarumori futuristi, che ha reso indispensabile il relativo sistema di scrittura.

Bisogna tener presente che l'Enarmonismo, come sistema totale e come viene dato dagli intonarumori, ha come caratteristica la possibilità non solamente di frazionare in un dato numero di suoni l'intervallo di un tono, ma di dare precisamente il *divenire* di un tono in un altro, lo sfumare per così dire che

tempo corrispondente al suo semibreve e sarà molto meglio rappresentata, poichè la linea è veramente più lunga che non sia quella di una minima o di una croma.

Nella nuova scrittura avremo dunque:

Invece dei punti o noti o pezzi che segnano le note, una linea che chiameremo linea nota, corrente sulle cinque righe e indicante il tono secondo la riga o lo spazio su cui è segnata.

La lettura sarà sempre riferita alle due chiavi di violino o di *sol* e di basso o di *fa*, che saranno segnate al principio della riga. Questa linea sarà intersecata da sottili linee verticali come le attuali che segnano la battuta e quelle segnano invece i *quarti di battuta* e da linee ugualmente verticali, ma più grosse (oppure da due sottili vicine) che segnano le battute.

Per le suddivisioni di tempo inferiori al quarto di battuta, si adopereranno delle linee egualmente verticali, ma più corte di quelle che segnano il quarto di battuta.

La linea nota, può naturalmente oltrepassare le righe, per segnare così le note che sono sotto o sopra le righe stesse. Queste note verranno identificate mediante le solite righette orizzontali che segnano attualmente i tagli in testa e i tagli in collo.

Per maggior chiarezza, le note che sono sopra o sotto le righe e che avrebbero il taglio in testa, saranno segnate da una piccola barra che incrocierà la linea nota.

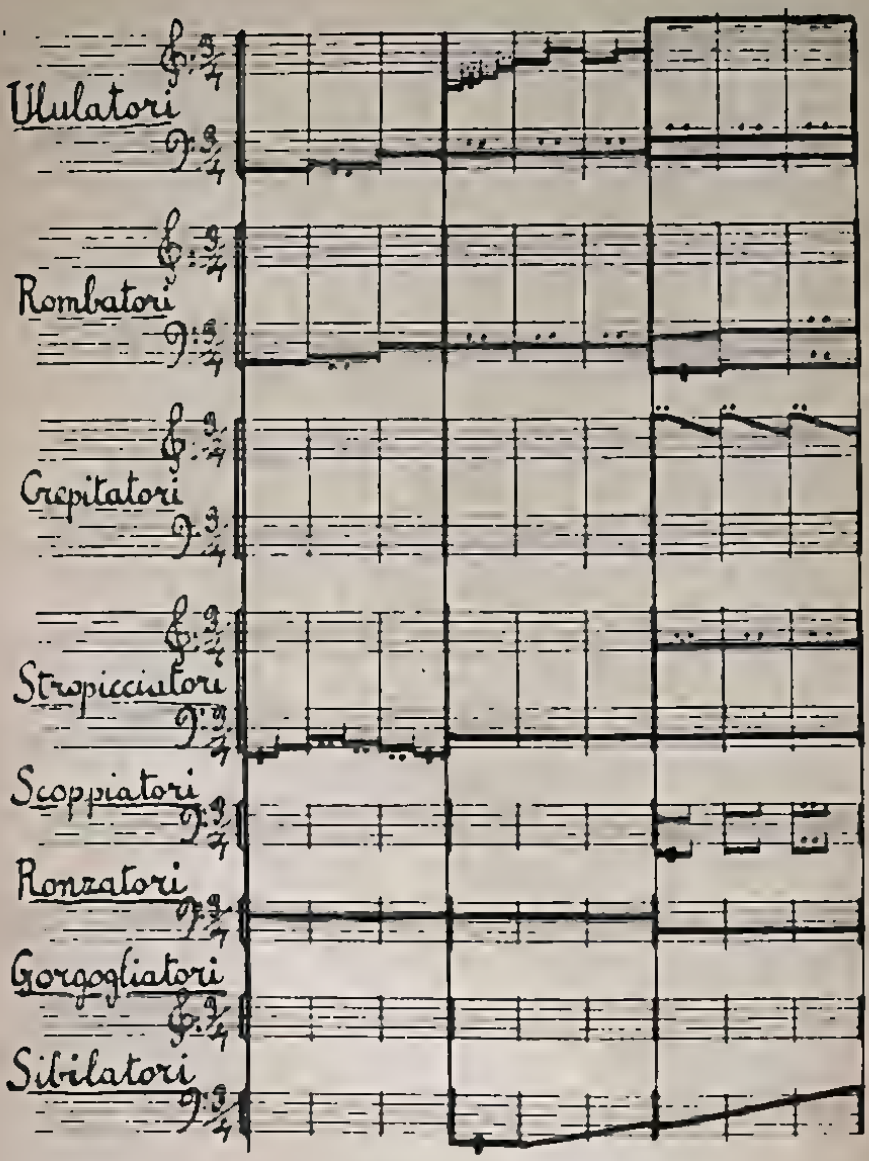
Immaginiamo ora una linea nota che parte dal *mi* prima riga (chiave di violino) e che sale fino al *mi* quarto spazio. Questa linea nota segnerà così tutti i toni e semitoni intermedi, non solo, ma tutte le divisioni di tono, dara cioè graficamente in modo esatto la sfumatura dinamica completa di tutta l'ottava.

E' però anche necessario avere un mezzo grafico per segnare le divisioni che si possono stabilire fra un tono e l'altro.

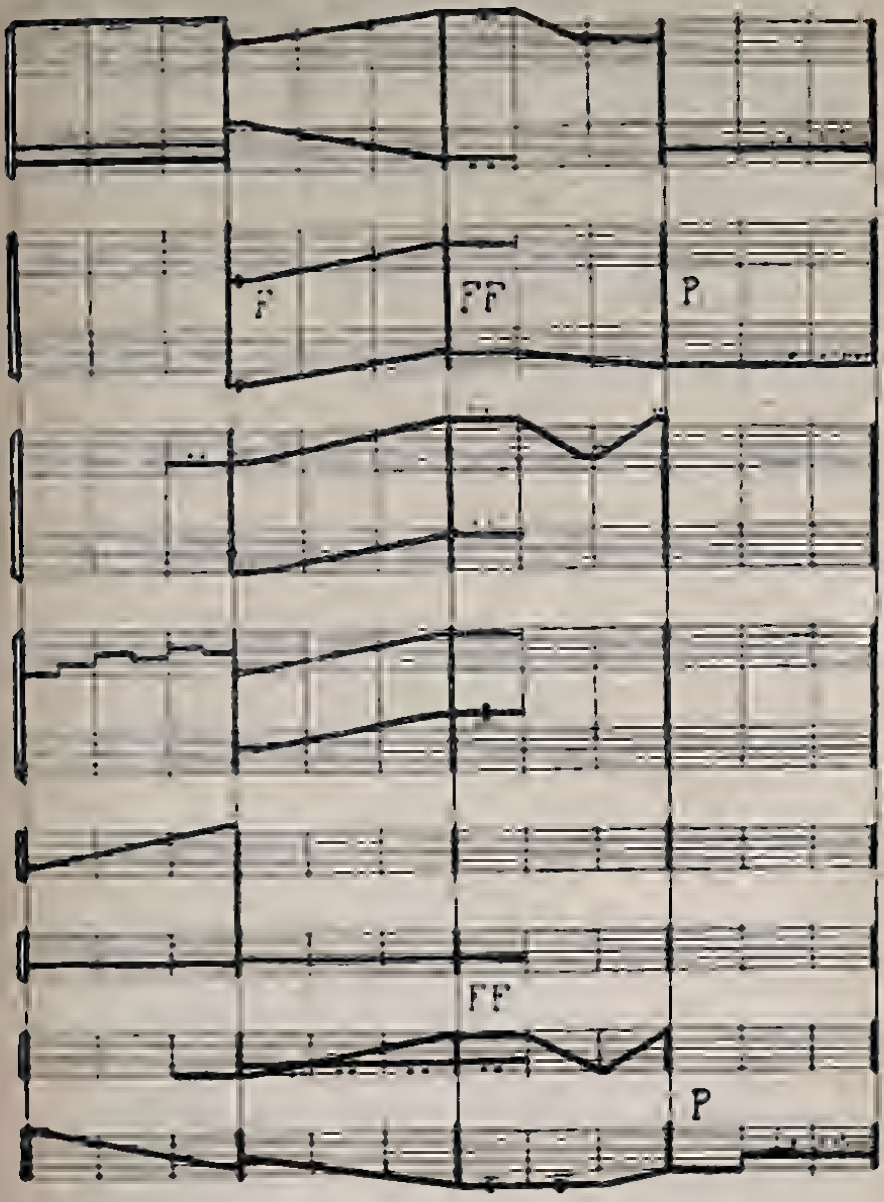
Noi possiamo dividere il tono in quattro parti. Il modo per indicare questi quarti di tono saranno dei punti che applicheremo sopra se occorre innalzare la nota, o sotto, se occorre abbassarla.

Un punto indicherà così un quarto di tono, due punti in

Dal - *Risveglio di una città* -



per Intonarumori. - L. Russolo



9.

Gl' Intonarumori.

data da una batteria di pile o da un accumulatore. Alla manovella è sostituito un interruttore a forma di bottone. Con la manovella o col bottone si può interrompere a volontà il rumore, ottenendo così qualsiasi ritmo.

Gl'intonarumori si suonano impugnando con la mano sinistra la leva e con la destra facendo girare la manovella o premendo il bottone.

Regolando la leva si muta il tono, e come si vede, oltre a qualsiasi possibilità di salti di tono, di toni e di semitoni non solo, ma si può anche ottenere il passaggio graduale enarmonico fra un tono e l'altro. Per ottenere questo, basta muovere gradatamente in su o in giù la leva. La rapidità di questo movimento determina la durata del passaggio enarmonico.

Il movimento della manovella più o meno rapido dà una maggiore o minore intensità al rumore: così si ottengono i piani e i forti.

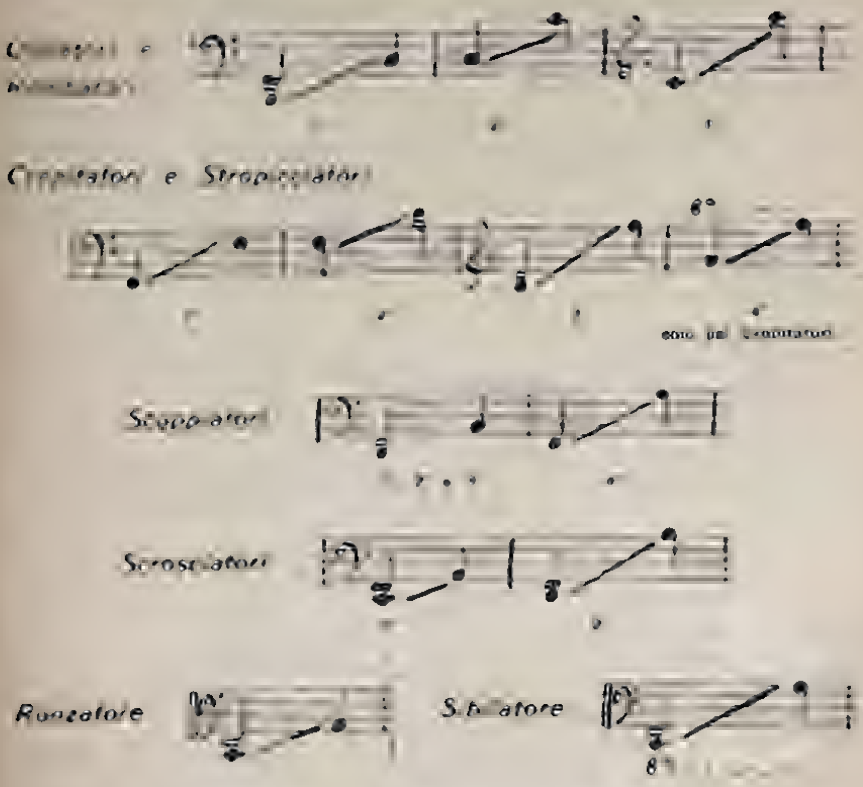
In alcuni strumenti esistono delle leve supplementari o meglio dei registri, che modificano il timbro del rumore, permettendo di ottenere delle variazioni interessanti e curiose.

Nei gorgogliatori, abbassando un registro, si trasforma il rumore tipo gorgogliare d'acqua nel tubo d'una gronda, in un altro rumore tipo scroscio di pioggia.

Negli scoppiatori c'è un registro che trasforma il rumore tipo motore a scoppio d'automobile in corsa, al rumore di questo stesso motore acceso, ma con l'automobile ferma.

Nel sibilatore esistono due registri che trasformano il rumore tipo sibilo del vento (timbro chiuso, basso e lontano). Il primo registro aggiunge a questo il sibilo acuto e vicino che fa il vento fra le fessure delle porte e delle finestre. Il secondo registro aggiunge lo scrosciare dell'acqua che accompagna molte volte il vento e ne segue il tono, come abbiamo visto nell'analisi dei rumori della natura.

L'estensione di tono in questi strumenti è varia. I toni bassi sono stati ottenuti con maggiore facilità e si hanno così degli strumenti che danno dei bassi bellissimi e intensi. Così


Crepitatori e
Scrosciatori
Crepitatori e Strosciatori
Scrosciatori
Strosciatori
Ronzatore
Soffiatore

Così questi strumenti hanno un'ottava di più, sia nei bassi, che nei medi e negli acuti.

Non è impossibile che si possa aumentare ancora questa estensione, del resto essa è già sufficiente per ottenere una grande varietà nei toni.

Ed ora, non volendo entrare nella descrizione degli intonarumori e dei vari meccanismi, semplici ma diversissimi, con cui sono ottenuti i vari rumori e le loro gradazioni di tono, darò invece una rassegna sommaria dei diversi tipi di rumore che produconno.

Gli *Ululatori* sono i più musicali, dirò così, fra gl'intonarumori.

L'ululato che danno è quasi umano, e mentre ha qualche cosa che ricorda la sirena, assomiglia pure un po' ai suoni del contrabbasso, del violoncello e del violino e possono in un certo senso farne le veci rispettivamente con l'ululatore basso per il contrabbasso con il medio per il violoncello e con l'acuto per il violino.

Hanno in più, sugli strumenti dirò così fratelli dell'orchestra comune, il vantaggio di poter tenere una nota lunga, lunghissima quanto si vuole, senza che ci sia la ripresa dell'arco che determina sempre una sospensione o meglio una modificazione di timbro, non solo ma una ripresa ritmica nella nota tenuta.

L'ululatore è uno strumento misterioso, suggestivo, che acquista una intensa espressione nei vari passaggi enarmonici e che offre molte risorse nel suo uso essendo capace della più perfetta intonazione.

I *Rombatori* danno un rumore rotondo, pieno, pure molto musicale, che assomiglia nei bassi al rombo lontano del tuono, hanno un timbro ricchissimo di suoni armonici, gradevoli ed assonanti fra i quali nei rombatori acuti sopratutto, è sensibilissimo e forte un suono che è la sesta sopra al tono fondamentale. Questo suono dà ai passaggi enarmonici un curiosissimo effetto, come di toni che si rincorrono continuamente, effetto che mentre nei bassi dà fascino e mistero, negli acuti invece è gaio, giocoso e burlesco.

[illegible]

Il *Ronzatore* ha un suono rumore dolcissimo armonioso, pieno di fascino, che ricorda il ronzio delle dettami e dei motori elettrici, quel suono curioso che ronzano le grandi centrali elettriche e che resta nel nostro cervello sempre associato alle visioni di quelle grandi, lucide, modernissime e meravigliose officine.

Il ronzatore ha un timbro in cui sono sensibili degli armonici dolcissimi, una quinta sopra l'ottava e la sua terza sul suono fondamentale.

E qui, a proposito degli armonici che danno gli intonarumori, bisogna fare un'osservazione.

Per armonici s'intendono generalmente i suoni superiori alla fondamentale, che sono prodotti dalla contemporaneità di altre vibrazioni, più rapide e più brevi, le quali associandosi con la vibrazione principale

In istrumenti come il cui suono rumore è così complicato coi suoi armonici, come è quello degli intonarumori, bisogna intendere per suono fondamentale il *più forte dei toni* che l'orecchio percepisce.

È certo quindi che si possono avere dei suoni più bassi ma più *deboli* di quello che dà il tono, può essere quindi che questo che ci fa caratterizzare il toro, non sia altro rispetto alle vibrazioni che un suono armonico di un suono fondamentale più debole e più basso.

Il *Sibilatore* dà un suono che imita perfettamente il sibilo del vento con tutte le sue variazioni. Dà un timbro ricchissimo di suoni armonici aumentabili a mezzo del 1° registro, che fa dare tutto un nuovo gruppo di armonici acuti. A questo timbro un secondo registro aggiunge pure il rumore caratteristico dello scroscio della pioggia. È uno strumento, dunque che ha grandissima varietà di timbri, grandi risorse, passaggi enarmonici bellissimi, misteriosi, pieni di fascino strano, suoni bassi ampi, rotondi, armoniosi, armonici acuti dolcissimi, e certamente uno degli intonarumori più riusciti e più completi.

I *Gorgogliatori* danno un timbro complesso come di acqua

L'orchestra d'intonarumori.

a Milano, dove viceversa la bestialità del pubblico ha impedito che si potesse sentire una sola battuta?

Insisto sulla dolcezza di certi amalgami ottenibili con gli intonarumori, perchè è la cosa che meno si immaginava in merito a questi strumenti e per apprezzare la quale è necessario il silenzio più assoluto nella sala.

Nessuno può immaginare quale dolcezza, quale fascino si ottengano con delle modulazioni armoniche e degli accordi tenuti, dati per esempio con l'insieme degli ululatori, bassi e medi, dei sibilatori bassi e dei ronzatori, e quale meraviglioso contrasto ne risulti se sopra questo amalgama entra improvvisamente un crepitatore acuto a modulare un tema, o i gorgogliatori a tenere delle note o a segnare dei ritmi. È un effetto assolutamente sconosciuto in musica, perchè nessuna orchestra che non sia quella degli intonarumori può dare la sensazione del pulsare di vita agitata, esaltante per intensità e varietà ritmica che si può ottenere con l'insieme dei rombatori, degli scoppiatori, dei crepitatori e degli stropicciatori.

Ho aggiunto e ho trovato utilissima l'aggiunta, alla mia orchestra, di 4 timpani, un sistro e un silofono che mettono, con il loro timbro ben chiaro e secco, un contrasto interessante nei timbri complessi degli intonarumori.

E qui viene opportuno di toccare la questione della possibilità di unire gli intonarumori all'orchestra comune.

Poichè la musicalità è incontestabile e l'intonazione negli intonarumori è perfetta, è logico e naturale che si possa unirli all'orchestra comune.

Primo fra i musicisti d'avanguardia, il mio caro amico e fratello futurista Pratella ha realizzata questa unione nella sua opera l'*Eroe*. E sono certo che altri (l'autorizzazione mi è già stata richiesta da parecchi compositori) vorranno seguire l'esempio di Pratella.

Io però miro e mirerò sempre a completare e ad allargare l'orchestra completamente e unicamente composta d'intonarumori. A far questo mi sono di stimolo i risultati più che soddi-

Mi restano ancora da dire poche parole sulla possibilità di ottenere dall'orchestra d'intonarumori tutto quello di cui è capace, per mezzo degli esecutori.

Gl'intonarumori, come ho già detto, hanno una scala graduata che indica i diversi punti in cui va portata la leva per ottenere i diversi toni e semitoni.

Ma è facile capire che sono, malgrado questo, strumenti a intonazione libera. È soprattutto l'orecchio che deve sentire quando il tono è giusto, ed è pure necessario che la mano s'abitui a dei dati movimenti di una data larghezza, nello spostamento della leva, per poter portare subito il tono all'altezza dovuta.

Non diversamente succede per il violino, la viola, il violoncello e il contrabbasso.

È quindi utile, nella scelta degli esecutori, il cercare musicisti già abituati a suonare strumenti a intonazione libera, poichè il loro orecchio è generalmente più vigile e più sensibile ad una intonazione perfetta.

Del resto, un esecutore che sia appena un po' aperto e intelligente, riesce dopo poche prove a prendere una sufficiente pratica dello strumento, così da poterlo intonare con sufficiente precisione.

Ricordo, per esempio, che a Milano quando preparai l'esecuzione al Dal Verme, alla quinta prova si poteva già sentire qualche principio di esecuzione discreta.

Alla settima o ottava prova l'esecuzione divenne buona, all'undicesima era eccellente.

Se poi, come ne sono certo, l'orchestra si diffonderà e gli esecutori avranno ognuno il loro strumento in casa, per potere esercitarsi, si arriverà certamente con poche prove ad avere esecuzioni buonissime.

E si potranno avere anche degli esecutori capaci di quel virtuosismo che è detestabile quando ha pretese artistiche, ma è utilissimo in un esecutore d'orchestra.

Le difficoltà di lettura per i passaggi enarmonici vennero

II.

L'Arte dei rumori
nuova voluttà acustica.

colpita da accordi ben altrimenti dissonanti e da timbri ben più complicati, che sono nei rumori della vita e della natura. E nella musica, forse più che in ogni altra arte, è decisiva l'importanza che hanno per il senso considerato nella sua essenza fisiologica la capacità e l'abitudine di sopportare certe date sensazioni.

L'anima non può provare un *godimento* quando la sensazione che doveva determinarlo ha dato una vera sofferenza al senso trasmettitore.

Così, non sarebbe stato possibile che la musica si evolvesse tanto decisamente verso la dissonanza se il nostro orecchio non fosse stato assuefatto alle compressità rumoristiche della fervida rapida e intensa vita moderna.

Ma i nostri sensi, che soffrono nel ricevere un'emozione violenta a cui non siano abituati, quasi non avvertono, d'altra parte, ciò che sono troppo abituati a sentire. Ed è per questo che, nella musica moderna, la ricerca di timbri e di colorati orchestrali conseguiti mediante le più strane e artificiose dissonanze, è ormai diventata una preoccupazione dominante e costante.

Tutto è sacrificato, nella musica moderna, a questa ricerca, mentre le preoccupazioni d'una volta: stile, linea e forma, sono completamente lasciate da parte. Nondimeno, nessuno degli effetti nuovi che si possono ottenere con le orchestre comuni risulta tale da meravigliare realmente il nostro orecchio, divenuto indifferente alle dissonanze.

Ora, è assolutamente impossibile, per un musicista, commuovere l'anima, senza prima commuovere l'orecchio. (Non alludo, s'intende, all'anima d'una sartina, o d'un parrucchiere, ma a quella d'un artista, o, almeno, d'un uomo evoluto e veramente moderno). È in questa fatalità, di cui solo gl'innovatori si rendono conto, v'è la condanna irremissibile di tutti coloro che credono di far della musica ripetendo le solite chitarrate sentimentali, le solite frasette melodiche, le solite situazioni melodrammatiche a base di violinate e di trombe.

Fate prima vibrare i sensi, e fatevi vibrare anche il cer

suo carattere episodico
carattere di *risul*

E poichè liberato così il rumore dalle necessità che lo producono, noi lo dominiamo, trasformandone a voler nostro il tono, l'intensità e il ritmo, lo sentiamo subito divenire materia autonoma, malleabile, pronta ad essere plasmata dalla volontà dell'artista, che la trasforma in elemento d'emozione, in opera d'arte.

Questa coordinazione lirica e artistica del càos rumoristico della vita costituisce la *nuova voluttà acustica*, sola capace di eccitare veramente i nostri nervi, di commuovere profondamente la nostra anima e di centuplicare il ritmo della nostra vita.

INDICE

I — Manifesto dell'Arte dei rumori Pag. 5

II — Polemiche, battaglie e prime esecuzioni di intonarumori » 11

III — Principi fisici e possibilità pratiche » 17

IV — I rumori della natura e della vita. Timbri e [illegible] » 21

V — I rumori della guerra » 41

VI — I rumori del linguaggio: le consonanti » 51

VII — La conquista dell'enarmonismo » 55

VIII — Gradi enarmonici » 61

IX — Gli intonarumori » [illegible]

X — L'orchestra d'intonarumori » 85

XI — L'Arte dei rumori, nuova volontà acustica » 95

005431827 MUS. 2

5431827

Edizioni futuriste di "POESIA"

L'ESILIO. Romanzo di **Paolo Buzzi,** vincitore del 1° Concorso di *« Poesia »*:
Parte Prima: *Verso il baleno* (copertina di Enrico Sacchetti) ***Esaurito***
Parte Seconda: *Su l'ali del nembo* (copert. di Enrico Sacchetti) ***Esaurito***
Parte Terza: *Verso la folgore* (copertina di Enrico Sacchetti) ***Esaurito***

L'INCUBO VELATO. Versi di **Enrico Cavacchioli,** vincitore del 2° Concorso di *« Poesia »* (copertina di Romolo Romani) ***Esaurito***

D'ANNUNZIO INTIMO, di **F. T. Marinetti** (traduzione dal francese di L. Perotti) . . . . . ***Esaurito***

LE RANOCCHIE TURCHINE. Versi di **Enrico Cavacchioli,** vincitore del 2° Concorso di *« Poesia »* (copert. di Ugo Valeri) ***Esaurito***

ENQUÊTE INTERNATIONALE SUR LE VERS LIBRE et MANIFESTE DU FUTURISME, par **F. T. Marinetti.** ***Esaurito***

AEROPLANI. Versi liberi di **Paolo Buzzi,** col *Secondo proclama futurista,* di F. T. Marinetti . . . . . ***Esaurito***

L'INCENDIARIO. Versi liberi di **Aldo Palazzeschi,** col *Rapporto sulla Vittoria futurista di Trieste* . . . . . ***Esaurito***

MAFARKA IL FUTURISTA. Romanzo di **F. T. Marinetti,** tradotto da Decio Cinti (Processato e condannato. Due mesi e mezzo di prigione all'autore) . . . . . ***Sequestrato***

DISTRUZIONE. Poema futurista di **F. T. Marinetti,** col *Primo Processo di « Mafarka il Futurista »* . . . . . ***Esaurito***

POESIE ELETTRICHE. Versi liberi di **Corrado Govoni.** ***Esaurito***

IL CODICE DI PERELÀ. Romanzo futurista di **Aldo Palazzeschi** . . . . . ***Esaurito***

LA BATTAGLIA DI TRIPOLI vissuta e cantata da **F. T. Marinetti** . . . . . ***Esaurito***

LA BATAILLE DE TRIPOLI vécue et chantée par **F. T. Marinetti** . . . . . *Esaurito*

IL CANTO DEI MOTORI. Versi liberi di **Luciano Folgore** L. 3,50

I POETI FUTURISTI. — Rivista annuale del lirismo futurista. (Anno 1912-13) . . . . . L. 2,—

MUSICA FUTURISTA, di **Balilla Pratella** (Riduzione per pianoforte, coi tre *Manifesti della Musica futurista*. Copertina di Umberto Boccioni) . . . . . L. 10,—

ZANG-TUMB-TUMB (Adrianopoli - Ottobre 1912). — Parole in libertà di **F. T. Marinetti** . . . . . L. 3,—

PITTURA SCULTURA FUTURISTE, di **Boccioni,** con 51 riproduzioni di quadri e sculture di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Soffici . . . . . L. 4,—

CAVALCANDO IL SOLE, versi liberi di **E. Cavacchioli** . . L. 3,—

L'AEROPLANO DEL PAPA, romanzo profetico in versi liberi di **F. T. Marinetti** . . . . . L. 3,50

PONTI SULL'OCEANO, versi liberi e parole in libertà di **Luciano Folgore** . . . . . L. 3,—

L'ELLISSE E LA SPIRALE (Film + Parole in libertà) di **Paolo Buzzi** . . . . . L. 4,—

GUERRAPITTURA (*Futurismo politico - Dinamismo plastico - 12 Disegni guerreschi - Parole in libertà*) di **Carrà** . . . L. 3,—

RAREFAZIONI e PAROLE IN LIBERTÀ di **Corrado Govoni** L. 3,—

GUERRA SOLA IGIENE DEL MONDO di **F. T. Marinetti** L. 2,—

BAIONETTE, versi liberi e parole in libertà di **Auro D'Alba** L. 3,—

PIEDIGROTTA, parole in libertà di **Francesco Cangiullo** L. 2,—

EQUATORE NOTTURNO, parole in libertà di **Francesco Meriano** . . . . . L. 2,—

L'ARTE DEI RUMORI, di **Luigi Russolo** . . . . . L. 2,—

Presso tutti i principali librai d'Italia e presso la **DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA:**

MILANO - Corso Venezia, 61

Ingegnere Architetto
LORENZO MINA
Alessandria (Italia) D.

N. d'ordine 1479

N. di p.

Lire 2.-